

Nathan Kranowski, *Paris dans les roman d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 157 p.; Robert J. Niess, *Zola, Cézanne and Manet, A. Study of « L'œuvre »*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968, 300 p.

Roland Bourneuf

Volume 2, numéro 2, août 1969

Le roman canadien (1945-1960)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500085ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500085ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bourneuf, R. (1969). Compte rendu de [Nathan Kranowski, *Paris dans les roman d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 157 p.; Robert J. Niess, *Zola, Cézanne and Manet, A. Study of « L'œuvre »*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968, 300 p.] *Études littéraires*, 2(2), 254–257. <https://doi.org/10.7202/500085ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1969

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

puisque M. Coulet a rassemblé là une mine de textes très précieux, introuvables en dehors des bibliothèques.

René GODENNE

Université Laval

□ □ □

Nathan KRANOWSKI, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 157 p.; Robert J. NIESS, *Zola, Cézanne and Manet, A Study of « l'Œuvre »*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968, 300p.

La présence de Paris dans l'œuvre romanesque de Zola est si éclatante que l'on s'étonne de trouver dans sa bibliographie critique si peu d'études d'ensemble antérieures à celle de M. Kranowski¹. En ce thème — et c'est une évidence de le rappeler — convergent la plupart des autres, que ce soit la corruption de l'Empire ou la glorification de l'art moderne, la déchéance individuelle ou la puissance des masses populaires. Repoussoirs ou le plus souvent aimants, la Cité, le Bois de Boulogne, les Halles ou les beaux quartiers s'identifient aux destins de Claude Lantier, de Renée, de Florent, de Saccard. S'attaquer à pareil sujet, c'est viser le cœur de l'œuvre de Zola. L'entreprise était donc redoutable, comme le sont ces études d'aspect faussement confortable qui consistent à suivre un motif, un thème, un sujet à travers une œuvre. Deux solutions étaient possibles: une thèse-somme qui aurait rassemblé toutes les référé-

rences à Paris, identifié toute la documentation utilisée par Zola, comme l'a fait Henri Mitterand pour chacun des romans dans l'édition de la Pléiade, dressé l'inventaire des personnages nés du pavé parisien, etc. Ou bien une vue en raccourci des différents niveaux, historique, moral, social, artistique en suivant ce fil conducteur de la ville. C'est de cette formule que se rapproche l'étude de M. Kranowski, mais sans apporter tous les résultats escomptés.

L'auteur l'a divisée selon la chronologie de Zola: les prémisses que constituent les romans de jeunesse; *les Rougon-Macquart*, morceau de résistance; et enfin Zola « prophète de la cité future » avec *Paris dans les Trois villes*. M. Kranowski a consulté de nombreux ouvrages sur le Paris du Second Empire (Maurice Allem, Robert Burnand, J. M. et Brian Chapman et surtout David Pinkney et Denis Poulot), et celui de Pierre Citron sur *la Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire* qu'il cite souvent, mais il le fait avec une modestie excessive qui laisse souvent en suspens des remarques qui auraient pu donner des développements neufs. Ce n'est pas analyser que d'invoquer, sans toujours aller voir plus avant, « le portrait vivant, souvent poétique et original » (p. 16) ou « la description habile » (p. 38) que fait Zola de la capitale. Pour les romans de jeunesse plus particulièrement, l'étude ne s'attache pas assez à la caractérisation de la ville. Si M. Kranowski lui accorde avec raison beaucoup plus de place pour *les Rougon-Macquart*, il se perd un peu trop dans des commentaires sur les personnages (par exemple dans *l'Assommoir*, pp. 74-75, et *Pot-Bouille*, pp. 90-97). Zola, nous dit-il, recueillait « autant de faits que possible sur son sujet » (p. 63) avant d'entreprendre un roman: les

¹ Stefan Max (cité par M. Kranowski) indique dans les *Métamorphoses de la grande ville dans les Rougon-Macquart* (Paris, Nizet, 1966), pp. 13-14, des orientations possibles de recherches. Il aborde lui-même les « métamorphoses » de Paris sous l'angle de la technique descriptive.

descriptions de Paris ou de ses habitants auraient pu servir à ré-examiner ce lieu commun du souci documentariste chez Zola. De façon plus globale, comment s'opère chez lui le passage de l'observation à la création de types, voire de mythes, ou encore celui de la peinture impressionniste à la vision épique ? M. Kranowski retrouve partout dans *les Rougon-Macquart* les mêmes métaphores associées à la ville, la mer, le colosse, la machine à vapeur, la cathédrale moderne (il faudrait insister sur les images religieuses) : il aurait pu être très intéressant de les suivre systématiquement dans leur genèse, leurs variations, leur répétition. M. Kranowski s'appuie sur les relevés de Pierre Citron pour rappeler le caractère conventionnel de ces images, déjà abondantes chez Hugo, Balzac ou Gautier. Oui, mais Zola ne les reprend pas seulement pour leurs possibilités évocatrices émoussées par un long usage : elles constituent surtout des principes d'unité dans chacun des romans qui a son propre système métaphorique. De plus, comment les descriptions de Paris sont-elles intégrées au récit, comment se présente d'un livre à l'autre l'équilibre entre le milieu parisien, physique ou social, et les personnages ? Autant de coupes transversales dans l'œuvre qu'aurait pu pratiquer cette étude documentée et consciencieuse qui ressortit à une prospection thématique semée d'embûches et riches en possibilités. En un mot, on aurait souhaité qu'elle jetât un éclairage plus vigoureux — on espérait même, en secret, insolite — sur les zones profondes d'un monde romanesque que des explorations incessantes n'épuisent pas.

* * *

Dans *l'Œuvre* Zola a-t-il voulu donner à son Claude Lantier les traits de Manet plus que ceux de

Cézanne, s'est-il inspiré de Monet pour créer le personnage de Bongrand, le peintre sur le déclin, jusqu'à quel point le roman fait-il revivre le groupe d'amis d'Aix, de Médan et la bohème artiste de Paris ? Ce genre d'investigation continue de séduire les exégètes de l'œuvre littéraire et ils y dépensent des trésors de minutie pour un bénéfice problématique. Semblable « décryptage » ne se justifie guère en effet que dans la mesure où il aide à notre compréhension d'un livre, sinon il est érudition parasite qui engage l'analyse dans une impasse. Après avoir examiné la possibilité de certaines sources livrées, y compris James et Poe, M. Niess consacre 190 pages de son ouvrage particulièrement soigné dans sa rédaction et dans son édition à un inventaire méticuleux des ressemblances et différences entre les personnages de *l'Œuvre* et les contemporains qui ont pu leur servir de modèles. Cette revue systématique devient assez fastidieuse quand elle se limite à énumérer d'obscurs rapins des années 1870 ; par contre le rapprochement entre Bongrand et Flaubert n'est pas sans intérêt, ni surtout l'évolution, du *Dossier* au roman achevé, dans la conception de Sandoz ou dans celle de Christine, personnage qui, lui, semble né de la pure imagination de Zola. M. Niess s'engage d'ailleurs un peu à son corps défendant dans cette longue enquête : comme son lecteur, il sait que le résultat sera hors de proportion avec le travail nécessaire, mais il juge bon d'apporter le point final à des discussions qui durent depuis des décennies. Si le roman a créé tant de remous dès sa parution, suscité des brouilles entre Zola et ceux qui ont cru s'y reconnaître, c'est qu'il y avait sans doute anguille sous roche. Cependant M. Niess s'élève contre les simplifications, par exemple à propos de la

relation Lantier-Cézanne (p. 100) et il souligne avec beaucoup d'honnêteté la frontière entre les faits et ses propres hypothèses. Pour lui, *l'Œuvre* n'est pas un roman à clef. Ainsi Zola a pu émettre dans ses *Salons* des réserves sur l'art de Manet, grand talent mais talent incomplet, ce qui n'autorise pas à voir en Claude Lantier son double, ni celui de Zola d'ailleurs malgré certaines ressemblances frappantes. M. Niess est amené à examiner le problème de l'autobiographie mais en creusant au-delà des apparences, à savoir le rôle de porte-parole confié à Sandoz l'ami trop parfait du peintre méconnu et, à travers Claude Lantier, il tente de caractériser la sexualité de Zola : « This combination of overpowering sexuality striking against a puritanical repression and obsessive timidity seems to be the very essence of Zola's temperament, and it is entirely possible that as he shaped the figure of Claude Lantier, he was, consciously rather than unconsciously, calling upon the profoundest elements of his own life to provide his material » (p. 159). Cette étude offre donc l'exemple d'une critique qui va de l'œuvre à son auteur, par cercles de plus en plus resserrés jusqu'à ce point où la psychocritique pourrait prendre le relais.

Zola a choisi ça et là, chez ses contemporains, ses amis ou dans son expérience personnelle, détails, traits de caractère ou épisodes « but it might not be useless to recall that Claude Lantier is, after all, a member of the *Rougon-Macquart* family, that he is a literary figure, a fictional figure, and that as such he may well have arisen from Zola's imagination unaided and unfathered » (p. 191). Laissons donc à l'imagination ses droits ! Il aura fallu à M. Niess huit longs chapitres pour prouver que la recherche des justifications extérieures au roman ne

menait pas très loin, mais la démonstration valait sans doute d'être faite. . . Dans les trois derniers chapitres, l'étude ne présente pas le même degré de précision, et c'est dommage car son auteur avance quelques hypothèses très intéressantes : *l'Œuvre* ne montrerait-elle pas par exemple que « in the struggle for Zola's mind the man of fact was clearly winning out over the man of vision. And that is perhaps why the novel is the novel it is, instead of the novel it might have been » (p. 210). M. Niess en retrace la genèse, souligne l'écart entre *l'Ébauche* et la version définitive, la retranscription parfois littérale des notes documentaires, mais pourquoi n'entre-t-il pas dans l'analyse détaillée de quelques textes lorsqu'il caractérise la réussite stylistique de *l'Œuvre* qu'il juge moyenne (p. 229) ? Il dégage bien les procédés de construction (*foreshadowing*, *pathetic fallacy*, *ironic reprise*, *anti-thèse*) mais il passe trop rapidement sur l'étude des divers procédés d'écriture (métaphores, personnifications, rendu des couleurs et des lumières, etc). Il faut bien reconnaître que sur ce point, l'analyse de M. Niess reste très en deçà de celle de Patrick Brady publiée peu avant (« *l'Œuvre* » de *Emile Zola, roman sur les arts*, Genève, Droz, 1968), très fouillée et bien équilibrée dans ses diverses parties. Enfin M. Niess procède à une critique du roman en examinant tour à tour les personnages, l'action, la composition, les « messages » parfois ambigus, et il l'aborde, comme tout au long de son ouvrage, avec beaucoup de respect et de modestie.

Né au confluent d'intentions mal clarifiées, fait de matériaux qui restent souvent à l'état brut, *l'Œuvre* est un livre composite comme M. Niess a raison de l'affirmer, mais par là même il continue de lancer les critiques sur de multiples pistes : il est à la fois défense de l'art

nouveau et attaque contre les impressionnistes, « a document in the history of pessimism » et l'interrogation d'un écrivain partagé à un tournant de sa vie entre le doute et la foi en ses forces créatrices.

Roland BOURNEUF

Université Laval

□ □ □

Mortimer GUINEY, *la Poésie de Pierre Reverdy*, Genève, Georg, 1966, 261 p.

L'auteur pratique un genre que nous appellerions la critique de sympathie. Reverdy est présenté d'emblée comme un « très important écrivain » ; ce fait tenu pour acquis, toute la démonstration portera sur le « problème du rapport du poète à son œuvre ». Des *Poèmes en prose* à *Main-d'œuvre*, l'accent est mis sur les expériences, les rencontres, les influences, tout ce par quoi le vécu et le créé se nourrissent l'un de l'autre. Le plan de l'ouvrage correspond assez bien à l'esprit de pareille méthode : un premier chapitre se consacre à la biographie, puis l'on s'occupe de jalonner l'itinéraire par des références aux « poèmes-clefs ». L'analyse textuelle et la recherche des sources devraient garantir l'objectivité des conclusions de l'enquête. En l'occurrence, il semble que l'auteur ait eu à cœur de respecter la vérité du modèle et d'en cerner les traits avec fidélité.

Dès le chapitre II, nous sommes en mesure d'apprécier la pertinence de la démarche critique : l'auteur, qui a voulu se livrer « à une analyse détaillée de certaines œuvres-clefs, significatives de l'évolution de cette poésie », s'attaque au poème « Sujets », extrait de *Cale sèche*. Ce « véritable art poétique », Reverdy l'a conçu à la fin de sa période

d'« apprentissage » (1910-1913). M. Guiney se plaint du même coup à citer une trentaine de noms illustres ; au fil des pages, nous rencontrons Verlaine, Claudel, Picasso, Apollinaire, Sartre, Baudelaire, Pascal, Lamartine, Hugo, Éluard, Goethe, Hegel, Lautréamont, etc. Un réseau tellement serré de comparaisons augmente-t-il la valeur d'une « analyse », même « détaillée » ? Un danger assez évident guette le critique : puisqu'il ne semble pas que Reverdy ait lu Hegel, le poème « Sujets » gagne peu à pareil rapprochement ; plus, il est surchargé d'une glose dont le critique endosse la responsabilité. Tout se passe donc comme si l'œuvre d'un poète ne pouvait être appréhendée qu'à travers la *culture* d'un critique. On nous dira que celui-ci ne vise qu'à servir la mémoire de son auteur, que le parallèle est des plus flatteurs, qu'il est fondé si l'on veut bien s'en tenir aux idées générales. . . Nous ne parlons pas d'injustice, mais d'arbitraire. C'est au moment où l'auteur est le plus *certain* de son fait que le doute nous habite ; aussi, nous verrions volontiers autant d'antiphrases dans ces formules stéréotypées par où il essaie de nous rassurer : « De façon indirecte, de sources secondaires, il est certain que Reverdy a souvent rencontré Hegel sur son chemin » ; « Il est certain que Reverdy, du moins consciemment, ne va pas si loin que le philosophe Sartre ni que Jean Paulhan qui a écrit. . . » ; « Cette notion est apparemment pascalienne, et il est certain que Reverdy lisait et admirait ce philosophe qui . . . » ; « Le poète se trouve confronté à un problème proche de celui du *Faust* de Goethe ». Parfois, les références s'accumulent, se bousculent, s'entrecroisent : « C'est l'atmosphère d'une tragédie grecque, l'atmosphère même que Cohen a trouvé (*sic*) dans le poème de